

The Ethical Reader: K. E. Løgstrup and the Ethical Turn in Literary Theory

English Summary

Literary studies have on an international level witnessed a turn to ethics in the past fifteen years, but in Denmark the ethical turn in literary theory was anticipated in the 1960s by K. E. Løgstrup, theologian and philosopher. Løgstrup worked in the tradition of phenomenology (Martin Heidegger and Hans Lipps) and explored the fundamental structures of everyday life. His basic claim was that interhuman phenomena such as trust and compassion are of an inherent and spontaneous ethical nature. Løgstrup regarded literature as a reservoir of highly elaborated case studies of human and ethical life. According to him literature could capture human experience in a concrete manner that was not possible for the conceptual systems of philosophy.

In this article Gunder Hansen summarizes Løgstrup's position and compares it to some of the recent American studies in ethics and literary theory by James Phelan, Robert Pippin and Dorothy Hale. And he finds a great amount of compatibility between Løgstrup and the recent ethical turn.

Løgstrup furthermore developed his own theory of the reader's emotional and existential response to the moral education presented in literature. He finds that the emotional involvement of the reader does not have an illusionary or »parasitic« nature. On the contrary, in reading we demonstrate the ethical response that would be the natural reaction to certain events in real life. However in real life we often fail to react as we should due to selfishness and pragmatic constraints. The reader's response is, however not only spontaneous but also contains a process of reflection and general evaluation due to the exemplary artistic presentation of events in the fictional world.

At the end of the article Gunder Hansen distinguishes between two paradigms in the ethical turn, one of existentialism and one of »political correctness«. He regards the latter as problematic as it posits the reader so situated in gender, culture, minority etc. that he cannot experience self-transgression in literature but only confirmation or insult according to his norms and values.

Nils Gunder Hansen

Mag. art. og Ph. D. i litteraturvidenskab. Professor i dansk litterær kultur efter 1940 ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet. Formand for Litteraturudvalget under Statens Kunstfond. Kritiker og kommentator ved Kristeligt Dagblad. Seneste bogudgivelse *Tage Skou-Hansen. Et forfatterskabsportræt*, Gyldendal 2004.

Den etiske læser

Om K. E. Løgstrup og den etiske vending i litteraturteorien

Litteraturteorien har oplevet mange ‘turns’ (vendinger) inden for det sidste halve århundrede, og den såkaldt ‘etiske vending’ er blot en af de seneste.¹ At man kan blive klogere på livet, også i moralsk forstand, af at læse stor litteratur, er ganske vist en meget gammel indsigt, men den har været temmelig underspillet i den intense teoretisering og professionalisering, der har præget litteraturteorien op gennem det tyvende århundrede. Dels har man generelt i den post-metafysiske æra betragtet ‘det skønne’ (æstetikken) og ‘det gode’ (etikken) som to adskilte områder, der kun havde sporadisk kontakt med hinanden. Dels har man i nytidens kritiske filosofi (‘mistænksomhedens hermeneutik’) interesseret sig mere for at analysere og undergrave påståede værdier i f.eks. litteraturen end for at lade sig moralsk instruere. Og hvis der er en underforstået moral i modernismens kunstbegreb er det vel mest af alt provokationen eller overskridelsen, der sætter modtageren fri af etablerede værdier og på rejse ind i ukendt land.

Det kan måske derfor undre, hvis man siger, at vi i dansk sammenhæng allerede siden ca. 1960 har kendt til en etisk vending i litteraturteorien, men den selvfølgelig forklarer, at det ikke er en litteraturforsker, men en teolog K. E. Løgstrup (1905-81), der har stået for den. Han har bevæget sig i sit eget spor, relativt uafhængig af udviklingen inden for litteraturteorien. Allerede i sit gennembrudsværk fra 1956 *Den etiske fordring* udtalte han: »Filosofi kan – i bedste fald – gøre en forståelse klar. Digtningen kan gøre den nærværende.« Hans anden bog, fra 1961, hed simpelthen *Kunst og etik*.

I nærværende artikel vil jeg redegøre for Løgstrups etiske brug af litteraturen, og jeg vil gøre det med udblik til de udviklinger inden for litteraturteorien, der viser sig at svare til Løgstrups bestræbelser, selv om han ikke selv kendte til dem. Det drejer sig især om fænomenologisk litteraturteori, receptionsæstetik og den såkaldte vending mod læseren. Jeg

vil også perspektivere Løgstrups position ud fra tre aktuelle værker i den etiske vending af henholdsvis James Phelan, Robert Pippin og Dorothy Hale.

En del af Løgstrups mere generelle overvejelser om forholdet mellem kunst og etik og om litteraturens forhold til de øvrige kunstformer vil jeg lade ude af betragtning for i stedet i sidste del af artiklen at finindstille på det arbejde, hvor han mest specifikt analyserer litteraturlæsning som æstetisk oplevelsesform. Det drejer sig om en større artikel fra 1967, »Om den æstetiske oplevelse af litteratur«, der er genoptrykt i det posthume bind 2 af metafysikken *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger*.²

Litteraturens evne til konkretion

Digtningen kan, til forskel fra filosofien, gøre en forståelse nærværende, skrev Løgstrup som nævnt i *Den etiske fordring*. For nylig har Peter Bieri, som er både filosof og forfatter (under pseudonymet Pascal Mercier har han skrevet den internationale bestseller *Nattog til Lissabon* (2004)), udtrykt det på denne måde i et interview: »Der er noget fænomenologisk over den litterære tænkning. Filosofisk tænkning har altid en bestemt grad af abstraktion. Og problemet med filosofiske tekster er ofte, at de er for langt væk fra beskrivelsen af erfaringen. Litteraturen derimod er en præsentation af erfaring.«³

At forståelsen bliver nærværende, skal ikke forstås i svag betydning som en pædagogisk illustration af noget, der kunne udtrykkes i begrebsprog. Litteraturen har en særlig evne til konkretion af menneskelige oplevelser og erfaringer. Der er erkendelse i litteraturen. Løgstrup vil således, uden at han bruger disse termer, lægge vægt på litteraturens mimetiske eller repræsentationelle formåen. En litterær tekst siger noget om verden, som vi intersubjektivt kan forholde os til. Den er ikke bare udtryk for forfatterens psyke. Eller for mere eller mindre tidsbundne kunstneriske konventioner.

Litteraturen er på en måde ikke væsensforskellig fra Løgstrups egne såkaldte »fænomenologiske« analyser, hvor han med små fortællinger og eksempler fra dagligdagen henleder læserens opmærksomhed på fænomener som tillid, urørlighedszone m.m. Verdenslitteraturen stiller et reservoir af højt forarbejdede analyser til rådighed for den fænomenologisk arbejdende filosof.

Den skeptiske indvending kan her lyde, at Løgstrups fænomenologi betænkeligt ofte henter sine eksempler fra litteraturen. Vil han ikke let kunne ende i en cirkelslutning af fiktioner, hvor litteraturen tilkendes erkendelse, fordi den fremviser de fænomener, som Løgstrup selv har fundet

– i litteraturen? Den indvending er svær at tilbagevise teoretisk og må i sidste ende bero på en mere pragmatisk diskussion: finder litteraturlæsere en given handling, person, situation troværdig eller ej?

En anden indvending kan gå på om konkretion overhovedet skal blandes sammen med etiske erkendelser eller om den snarere har at gøre med kvaliteter af oplevelser, stemninger, sansninger, der ikke er helt så nemme at diskutere, jf. følgende overvejelse af Tage Skou-Hansen:

»Som højskolelærer havde jeg nogle bøger jeg selv levede af, men når jeg trængte særlig hårdt til fornyelse i timerne, tog jeg en af dem frem og begyndte at undervise i den. Analyserede den for at finde ud af hvad det egentlig var den handlede om. Fik den sat i begreber og lagt tilrette, så den kunne diskuteres. På den måde opdagede jeg tit at det jeg holdt af bogen for tilsyneladende ikke havde ret meget med meningen eller helheden at gøre. Der var visse uforvekslelige stemninger eller steder hvor personerne var hvad de var. Visse enkeltheder hvor ordenes farve og rytme måske betød mere end den forestilling de vakte. Altså ting der ikke rigtig kunne undervises i, men bare peges på. Se lige dér!

Læg mærke til hvor ligeglade mange forfattere er med udlægninger. Måske det kommer af at selve det sanselige indtryk står i centrum for dem. Det som fortolkninger ikke kan tage livet af, men som kun kan opfattes eller ikke opfattes.«⁴

En etisk og eksistentiel analyse af en tekst vil altid indebære en vis stilisering, et vist tab af konkretion. Litteraturforskeren skal derfor passe på at han ikke bruger litteraturen til at promovere sine egne refleksioner som mere virkelighedsnære end filosofiens, jf. følgende bemærkning af idéhistorikeren Hans-Jørgen Schanz, efter at han i Thomas Bredsdorffs og Lasse Horne Kjældgaards bog *Tolerance – eller hvordan man lærer at leve med dem, man hader*, stødt på synspunktet om at »fiktionslitteraturen tillader en langt højere grad af nuancering og kompleksitet og frem for alt vel indlevelsesevne, end filosofien«. Han mener, at det er rigtigt nok,

»men jeg mener tillige, at dette ikke gælder litteraturen OM fiktionslitteraturen, herunder tekstanalyserne. Ganske vist forsvinder nuancer etc. ikke, snarere bliver de ekspliciteret. Til gengæld går hvad der kunne kaldes det eksistentielle nærvær med teksten tabt – og mon ikke en stor portion af en teksts aktive og skabende kraft i forhold til samfundets moralske udvikling netop ligger i dette felt?«⁵

Det gode spørgsmål er med andre ord hvordan man kan formidle og analysere litterær konkretion uden at konkretionen går tabt? Lad mig give et ny-klassisk eksempel fra litteraturteoriens etiske vending, hvor det synes at gå godt.

Mr. Stevens og miss Kenton

James Phelan giver i sin bog *Living to Tell about it* en flot gennemgang af kulminationen på Kazuo Ishiguros roman *The Remains of the Day* (1989). Det er scenen, hvor butleren mr. Stevens på sin rejse endelig møder og taler med miss Kenton, nu mrs. Benn. Deres to timer lange samvær er egentlig overstået, men de har forlænget det lidt og venter nu sammen på at hendes bus skal komme. Han spørger hende da om hun på nogen måde bliver dårligt behandlet af sin mand. Det er, i tråd med butlerens diskrete og 'understatede' natur, et spørgsmål, der rummer betydeligt mere end det på overfladen lader ane. Måske også mere end mr. Stevens selv er klar over. De underforståede spørgsmål kunne være 'Er De lykkelig?', 'Elsker De Deres mand?', 'Elsker De mig (endnu)?'.

Miss Kenton svarer ukonventionelt og åbenhjertigt på netop de underforståede spørgsmål: livet har været svært nogle gange, også når hun har tænkt på det liv, hun kunne have fået med mr. Stevens, men man skal ikke hænge sig i hvad der kunne have været, men være taknemlig for det der er. At butleren og oldfruen elskede hinanden, har aldrig været udtalt mellem dem, måske dårligt nok tænkt af Stevens, hvis »hjerter brister ved svaret«. For han indser nu endelig det fulde omfang af sine følelser, og han indser dem først i det øjeblik, hvor det er for sent. Han behersker sig og røber ikke sine følelser, men opfordrer indtrængende miss Kenton til netop at være glad for det hun har med sit ægteskab. Så kommer bussen, og han ser tårer i hendes øjne, da hun tager afsked.

Phelan erfarede det interessante, at hans kollega Mary Patricia Martin havde en anden etisk evaluering af denne scene, end han selv havde. Hun er kritisk over for at mr. Stevens ikke afslører sine følelser over for miss Kenton og ser det som en videreførelse af hans problematiske tendens til at holde igen, for enhver pris være korrekt og dermed forspilde livet for sig selv og andre. Ganske vist giver miss Kenton mr. Stevens et svar, der taget på ordet ikke kan opmuntre ham, men det er dog hende, der går meget længere end ham i åbenhjertighed (måske for at fremkalde en reaktion), og derfor er der også tårer i hendes øjne ved afskeden. Mr. Stevens har svigtet hende endnu en gang.

I modsætning hertil mener Phelan, at mr. Stevens gør det rigtige. Han har trådt hende nær med sit spørgsmål og fået et svar, der var langt mere

vidtrækkende end han kunne gøre sig forestilling om. Alt tyder på, at hun mener, hvad hun siger. Phelan viser ved en analyse af mødets praktiske detaljer, at miss Kenton »tager ejerskab« til samværet. Hun ved i alle måder hvad hun gør. Det rigtige for Stevens er da at handle uselvisk, dvs. ikke at insistere men trække sig tilbage og give hende sin fulde opbakning.

Når en sådan tolkningskontrovers er mulig, er det fordi forfatteren eller fremstillingen ikke selv giver nogle konklusive signaler om hvordan situationen skal udlægges. Det er dermed op til læseren selv at 'af-tvetydiggøre scenen'. Det gør såvel Phelan som Martin, og det interessante er selvfølgelig, at ingen af dem betragtede deres fortolkninger som vilkårlige, personligt farvet eller påvirket af f. eks. deres køn. Selvom de selvfølgelig overvejer den sidste mulighed, idet Phelans etiske læsning har en 'gentleman'-agtig karakter, mens Martins er mere emotionel.

De mente imidlertid begge, at de bedømte situationen ud fra de etiske normer og personbeskrivelser, der er i romanen. De tænkte ikke over hvad de selv mente, men over tekstens etiske instruktion: mener Ishiguro, at Stevens handler rigtigt i situationen? Mary Patricia Martin mener ud fra værkets normer 'nej', fordi mr. Stevens' tilbageholdenhed og sociale facade har haft så store omkostninger for ham selv og alle andre romanen igennem. I den forstand er der tale om en personlig tragedie, der bliver ført helt igennem. James Phelan vil medgive, at butlerens selvskhed og mangel på indføling har været et hovedproblem, men han mener, at det her på falderebet lykkes Stevens at handle uselvisk. Hvis han erklærede sine følelser over for miss Kenton, ville han rive hendes liv op og appellere til hende på en måde, han har forspildt retten til at gøre. Romanen ender i den forstand lykkeligt med at han finder sig selv og forsoner sig med sit liv i tabets og afkaldets regi.

Når Phelan og Martin kan være uenige, er det ikke fordi teksten er tvetydig. Tvetydigheden ligger i selve den menneskelige interaktion som den repræsenteres her. Og som bliver virkelighedstro, fordi fremstillingen ikke giver os et autoritativt indresyn på nogle af de to personer. Heller ikke selv om det er Stevens, der fortæller. Vi får ikke at vide hvad de 'virkelig' tænker og vil. Der er ikke tale om gennemsigtige bevidstheder. Som læsere er vi derfor ikke hævede over personerne, vi må lige så vel som de selv analysere motiverne bag det sagte og dertil må (og kan) vi som udenforstående betragtere søge at medtænke hvad mr. Stevens og miss Kenton hver især tænker om hinandens motiver og hvilken virkning på den anden de selv ønsker at udøve.

Der er en dunkelhed og en uafgørlighed over enhver menneskelig interaktion, der ikke er massivt forhåndsbestemt af fælles regler, normer, forståelse etc. Som Løgstrup siger et sted, er det menneskelige samvær

altid risikofyldt; vi vover os frem og håber på at blive imødekommet, vi lægger vores liv i den andens hånd. Men sagen er måske endog mere kompliceret end Løgstrup forestiller sig, for vi skal også imødekommes på en måde, vi selv magter at *fortolke* som imødekommelse og ikke som afvisning.

Hvis jeg for egen regning skal tolke scenen hos Ishiguro, så vover Mr. Stevens sig frem med sit spørgsmål. Selv om det kan virke tilbageholdt, er det allerede langt for ham at gå. Miss Kenton kommer ham i møde ved at give et langt dybere og mere personligt svar end det eksplicitte spørgsmål berettiger til. Men 'budskabet' er en afvisning. Mr. Stevens vælger sin korrekte natur tro at notere afvisningen og trække sig tilbage. Men kan man nu være sikker på at det var miss Kentons intention? Både i betragtning af deres historie sammen og den almindelige kønspsykologi (en ærbar kvinde siger selvfølgelig nej – i første omgang) kunne hun dårligt komme ham mere i møde. Han er dog manden. Og han har meget at gøre godt igen. Nu må han komme tilbage. Det magter han ikke, og derfor er der tårer i hendes øjne. Jeg har således en vis sympati for Martins fortolkning: at det er Stevens, der svigter. På den anden side må miss Kenton ud fra sit dybe kendskab til mr. Stevens vide hvor svært det vil være for ham at insistere. Så måske *mener* hun sin afvisning. Eller måske vil hun sætte ham på prøve og lade udfaldet afgøre af det. En tolkning kunne da være, at hun selv svigter ved at lade stoltheden, trangen til at udæske ham, være stærkere end kærligheden.

Måske udviklede situationen sig bare anderledes end de begge hver for sig havde tænkt. Måske kan enhver intentionel plan for et samvær kuldastes af den måde en situation måtte udvikle sig på.

Den litterære konkretion er her identisk med selve situationens fortolkelighed. Man kan billedligt talt gå rundt om den og se den fra forskellige synsvinkler. Den kan ikke opsummeres på kun én måde og derfor heller ikke sættes på én begrebslig formel. Og grunden til det er ikke (kun) fraværet af en autoritativ og tematiserende forfatterstemme, men også at situationen perfekt indfanger den uafgørlighed og det drama, der er latent til stede i enhver menneskelig situation og som Løgstrup bl.a. har udtrykt med sit berømte dictum om at vi aldrig har med et andet menneske at gøre uden at vi holder en del af dette menneskes liv i vor hånd.

Den litterære geometri hos Henry James

Med sine fine psykologiske fligranstudier (hvad tænker hun om, hvad han tænker osv.) kan *Resten af dagen* minde om en roman af Henry James, og netop James' romaner er privilegerede objekter for etisk litteraturkri-

tik som det fremgår af Robert P. Pippins bog *Henry James and Modern Moral Life*.⁶

James interesserede sig ifølge Pippin ikke bare for psykologisk fortolkning af motiver men også for moralsk evaluering: hvorfor er denne handling forkert? Eller hvad er det den »mangler«, siden den ikke bliver anset for at være forkert selv om den burde være det? James er dog ikke nogen moralsk forfatter i simpel forstand; han løfter ikke pegefingeren, men klør sig mere i hovedet. Han er ofte mistænksom over for moralen og dens postulerede almenhed og interesserer sig mere for *mores*, dvs. sociale og historisk specifikke praksisser, institutioner og implicitte regler og forventninger. Oversat til filosofihistorie ligner James' romaner mere Hegel og sædeligheden end Kant og moralloven. Hans problematik adskiller sig fra de ældre romaners: det er ikke den enkeltes kamp med samfundet, skæbnen og de store kræfter, romanerne angår snarere kampen mellem individer, familiemedlemmer og ofte angår kampen implikationen af et ægteskab eller hvad der ligger i det store moralske paradigme om løftet og tilliden, dér hvor mennesker for alvor lægger hele deres liv i andres hænder. Dette er også Løgstrups kerneproblematik, og som Løgstrup kritiserer James i Pippins forståelse den alt for regelorienterede moralfilosofi:

Alt for ofte tænker vi i typer og generaliseringer hvad angår moralske emner. Moralismens problem er bl.a. at den overvurderer vores muligheder for at kontrollere fremtiden gennem 'rigtig' adfærd. Meget kan først fastslås post facto og også tilfældet spiller ind på hvad der kan retfærdiggøres. Det, der sker mellem mennesker, 'er' ikke bare, men afhænger også af hvad der vil ske i det næste øjeblik. Meningen kan kun bestemmes til sidst, ud fra en baglæns kausalitet. For at bruge Ishiguros scene som eksempel til at belyse Pippins tankegang: man kan ikke *fryse* øjeblikket og fastslå at mr. Stevens eller miss Kenton handlede korrekt, for det afhænger også af hvad der siden hen ville være sket, *hvis* de havde gjort henholdsvis det ene eller det andet.

Som Pippin ser det foregriber James et postmoderne samfund, hvor der ikke længere er 'sociale kendsgerninger' og faste normer, men kun socialt forhandlede fortolkninger og medieringer. Personernes intentionalt bliver filtret ind i hinanden, der er i visse tilfælde tale om 'minds locked into each other', og ofte er vi som læsere smidt ind i scenerne, lige så desorienterede som de fiktive figurer. James tænker denne desorientering mere radikalt end som selvbedrag eller en anden form for opacitet ved selvet. For hvor raffineret selvindsigt vi end erhverver os, kan vi måske ikke komme på sporet af vores sande motivation, fordi den kun er inden for rækkevidde i fremtiden, hvor vi så vil kunne forstå den retrospektivt.

Det var jo det, vi ville. Eller ikke ville.

James ville i sin romankunst gerne give en illusion om liv, og det betød for ham at fremstille hvordan en enkelt bevidsthed agerer med verden og med andre personer. I den forstand er den *showing*, som han blev så berømt for, ikke blot en litterær teknik, men også et litterært svar på hvordan den menneskelige virkelighed bedst kan repræsenteres, hvordan man skaber litterær konkretion. Ofte skiftede han interessefokus i sit arbejde med et stof. Han hørte en anekdote, et fragment af livet, arbejdede med den, men var også nødt til at indsætte en observatør, der skulle formidle den, fordi han ikke ville fortælle uperspektivisk og upersonligt. Sådan er den menneskelige virkelighed jo aldrig. (At en olympisk fremstilling og gennemsigtige bevidstheder så kan have andre fordele hvad etisk repræsentation angår, er en anden sag, som ikke havde James' bevågenhed). Gradvist kunne spillet mellem observatøren og historien (fabulaen) så vise sig som det mere interessante for ham, hvorfor udgangspunktet forskød sig.

Hans kunstneriske problem er så, at relationer og perspektiver *ude i virkeligheden* aldrig stopper. Men kunstneren kan ikke følge knopskydningen uendeligt, fordi hans værk er endeligt. Han må, med James' ord, med sin helt egen geometri tegne den cirkel inden for hvilken relationerne synes lykkeligt at standse. På den ene side er tingenes kontinuitet hele sagen for ham, på den anden side må den kontinuitet på et tidspunkt ignoreres. I den forstand er der altid noget kunstigt og stiliseret, måske endog noget diskret melodramatisk, over selv de livsbilleder, man kan finde hos en så fuldendt perspektivisk forfatter som James. Men lukningen, cirklen, er betingelsen for at læseren overhovedet kan føre et fortolkningsarbejde igennem.

I den posthume bind 3 af metafysikken⁷ kommenterer Løgstrup på en scene fra James' roman *The Ambassadors* (1903). Det er scenen, hvor Lambert Strether tilfældigt møder madame de Vionnet i Notre Dame-katedralen i Paris. I romanens handling er de to personer hinandens modstandere. Amerikaneren Strether er sendt til Paris af sin forlovede for at hjembringe hendes søn Chad som efter sigende er kommet i dårligt selskab, bl.a. med madame de Vionnet, og nu ikke vil vende hjem og overtage forretningen. Løgstrup interesserer sig for begrebet »episode« og aftvinger scenen fra Notre-Dame både detaljer og fylde, som viser hvordan den lever i sig selv med perspektiver der skyder sig ind over hinanden samtidig med at den er med til at befordre handlingen og temaet i romanen. Strether og madame de Vionnet kommer ukonventionelt bag på hinanden ved det tilfældige møde, hvor de hver for sig ser, at den anden har opsøgt kirken. »De tager så at sige hinanden på deres stemnings

og stemningsbehovs ferske gerning«, skriver Løgstrup. Denne vage men ikke desto mindre særlige stemningsmæssige intimitet danner baggrund for deres efterfølgende samtale i kirken, hvor Strether bliver indtaget i madame de Vionnet, hele hendes europæiske kulturbaggrund og hendes evne til at bruge samtalekonventioner til hjertelighed og til at lade enhver forlegenhed vejre hen. I denne scene kommer Strether endeligt i tvivl om berettigelsen af sin mission, og episoden demonstrerer for Løgstrup hvorledes menneskets »historiske« tilværelse, dvs. vores handlingsliv, ikke bare er bestemt af »stridende handlingers stridende mål og en situations politiske omstændigheder, ordet politisk taget i viid forstand«, men også er bestemt af tilfældigheder, stemninger og den måde hvorpå menneskers individuelle natur spiller ind i samværet.

At litteraturens evne til konkretion for Løgstrup (og for James) ikke har noget med moralske »handlingsprogrammer« og enkle moralske temaer at gøre, bliver understreget på følgende måde:

»Moral interesserer Henry James sig ikke det bitterste for i *The Ambassadors*, hvad der ytrer sig i at hans romans personer alle uden undtagelse og som den selvfølgeligste sag af verden er gennemhæderlige, helstøbte og loyale personligheder. Det mener personerne også om hinanden, ikke mindst om deres modstandere [...] Det er som om Henry James ville sige, at der ikke ville være noget ved det, hvis ikke alle hans personers moralske integritet er hævet over enhver tvivl.«⁸

Litteraturteori dur måske ikke som kulturteori

James' overvejelser over sin egen romankunst er avancerede og på den baggrund er det ikke så sært, at han har inspireret til en del romantekori og æstetik, hvis udvikling Dorothy J. Hale lægger en overraskende synsvinkel på i sin bog *Social Formalism. The Novel in Theory from Henry James to the Present*.⁹ Hendes overordnede tese er, at moderne kulturstudier er dybt influeret af en jameseniansk romantekori. Det kan unægtelig være svært at forene den artistisk forfinede James og de udsøgte diskussioner om fortælleforhold med moderne kulturteori om subkulturer og deres sociale konstruktion af realiteten, men Hale argumenterer ganske godt for sin sag. Hun ligger i øvrigt smukt i tråd med Pippins syn på det socialt relationelle som særligt karakteristisk for den jamesenianske romanform.

I James-traditionen ses romanen som den æstetiske form der kan indkapsle og fiksere en social verden, en social repræsentativitet. Her møder man ikke bare forfatterens psyke eller mening, men også 'den anden' og

‘de andre’. Ellers kunne romanerne ikke være perspektiviske. Der er i Hales optik, modsat den normale antagelse, stor kompatibilitet mellem James’ romanform og Bakhtins ideal om den polyfone roman med mange uafhængige stemmer.

I den ældre romanform anskuede man ikke mimesis på en formelt funderet måde, men fokuserede på indholdet, karaktererne, den auktoriale visdom og moralen. Hos James er det sociale derimod selve relationaliteten mellem personerne. Forstået ret er ‘point of view’ aldrig blot teknisk, det har også et etisk perspektiv omkring konstitutionen af menneskelig identitet. James ville nødig rangordne perspektiver. Det direkte billede af livet må nødvendigvis blive indirekte repræsenteret. Romanen er som et vindue gennem hvilket såvel forfatter som læser kan kontemplere det interessante.

Selv om James havde en eminent artistisk (selv)bevidsthed, tænker han mest af alt den kreative proces som fremkaldelsen af et billede. Forfatteren er en deltagende observant som en virkelig person kunne være det. Selvfølgelig er kunsten ikke livet, livet blander hvor kunsten skaber (jf. den geometriske cirkel), men bevidstheden ses altid gennem andre bevidstheder. Ifølge Hale forvalter Percy Lubbock med sit showing-fremfor telling-dogme James-arven skævt og rigorøst: det indirekte bliver for ham blot en auktorial forklædning, hvor det for James var med til at gøre værket selvpåbærende som troværdigt livsbillede.

Når tråden skal trækkes op til moderne kulturstudier, kan man kort fortalt sige, at den polyfone roman bliver *det* utopiske billede på *den* multi-kulturelle socialitet, som virkeligheden har svært ved at leve op til. Og den måde, hvorpå virkeligheden ikke lever op til idealet, analogiseres med den monologiske roman, hvor et perspektiv, en stemme, sætter sig igennem og påtrykker de andre perspektiver sin egen synsvinkel, herunder synsvinklen på dem selv. Med et eksempel fra Hales gengivelse af diverse pointer fra kulturteorien: en ‘neger’ har ikke sin selvbevidsthed i frihed, for han er stemplet som ‘neger’ af den hegemoniske, hvide magt. Paradoksalt nok giver det ham dog en refleksiv overlegenhed, fordi han ser sig selv som stemplet og dermed også ser selve den hegemoniske relation, som er naturaliseret for den anden pol: den hvide. Negeren ved, om end kun på negativ, selvdifferentiel vis, at han er andet og mere end en ‘neger’. Den – med Hales udtryk – *sociale formalisme* tager afsæt i den velkendte bevægelse, hvor en undertrykt gruppe omvender sin påstempede identitet og bruger den kreativt og offensivt (‘bøsse’). Men da den undertrykte gruppe jo ikke kan essentialisere denne subversive identitet (fordi det i kulturteoretisk optik er magten, der essentialiserer), bliver den en rent formel størrelse og en tom gestus.

Hale er ganske kritisk og spydig over for denne tankeform, hvor social afmagt bliver til et 'vokalt' privilegium, fordi man teoretiserer social identitet gennem litterær formalisme. Man er sat fri til at tale, men kun til at ytre et tomt og ekspressivt subsprog. Det politiske bliver æstetiseret og ender i tomme signifikanter. Fordi minoriteten kun må identificeres negativt (hvilket æstetisk forstået er noget positivt, lidt som digterens negative kunnen hos John Keats), bliver det f.eks. umuligt at sige hvad der skiller en minoritet fra en anden. Og man kan forestille sig absurde konsekvensdragninger som at »negerkvinden« er en mere overlegen epistemologisk position end negermanden, fordi den sorte kvinde er dobbelt undertrykt (2 minoriteter i én) og dermed dobbelt aleneret og dermed endnu mere artikuleret i sin delte identitet. Hales konsekvensmageri er ondt og vittigt og viser hvordan man, når man søger at politisere det æstetiske, kan ende med i stedet at æstetisere det politiske, hvorved man kommer til at svigte begge områder. I en litterær tolkning kan det være velgørende og berigende at iagttage hvordan perspektiverne hele tiden forskyder sig. I det politiske felt kan den samme øvelse blive postulerende og kompensatorisk.

Det kan med andre ord være problematisk at lade litteraturteorien være modervidenskab for kulturteorien, fordi den særlige litterære kombination af konkretion, afrundethed og fortolkelighed ikke nødvendigvis lader sig overføre til virkeligheden som både kan være en mere grumset affære og også være underlagt andre og ganske håndfaste mekanismer.

Den sindsbevægede læser

At litteraturen repræsenterer, erkender, konkretiserer, var den ene af Løgstrups generelle forudsætninger i hans litteraturteori. Den anden har med læserens placering at gøre.

»Sindsbevægelsen, hvis det kommer så vidt som til en sindsbevægelse, hvad jo da hænder når vi ser et drama eller læser en roman - i hvert fald for folk der ikke er garvede litteraturforskere - er af samme slags som i vor historiske tilværelse og ikke af mindre intensitet. Men den er til stede i sindet på suspenderet vis. Med suspenderet mener jeg ikke ophævet, men at sindet på en ligesom svævende måde er bevæget.«¹⁰

Også her har Løgstrup på egen hånd bevæget sig parallelt med tendenser i litteraturteorien, hvor der har været meget fokus på læseren. Hvis vi ser på litteraturen gennem en simpel kommunikationsmodel med afsender

– meddelelse – modtager, har litteraturforskningens interesse gennem de sidste 100 år forskubbet sig først fra afsender til meddelelse og senere fra meddelelse til modtager. Man kan undre sig over, at receptionsaspektet var så længe overset. Men det var det så heller ikke helt, for det spillede en rolle i den tidlige fænomenologiske litteraturteori hos Roman Ingarden.¹¹

Læsningen er simpelthen en del af det litterære værks ontologiske beskaffenhed, påpegede Ingarden. En bog er ikke værensaunonom, men værensheteronom. Den eksisterer ikke for sig, men kun når den bliver realiseret i en menneskelig bevidsthed. Dette kan synes som en meget akademisk betragtning, og den bliver da også først egentlig interessant, når Ingarden derefter anfører at værket ikke bare bliver realiseret men også *konkretiseret* og dermed i en vis forstand først fuldendt, færdigskrevet om man vil, i den menneskelige bevidsthed. Læseren afkoder ikke bare den sproglige meddelelse, når han læser, han danner sig også mentale forestillingsbilleder af det han læser og han fylder huller ud. Hvis en tekst skal komme nogle vegne i sin handling kan den aldrig levere en fuldstændig beskrivelse af sin udgangssituation, den udkaster i stedet en form for skemaer, som det er op til læseren selv at udfylde, teksten giver billedligt talt skelettet, vi leverer selv kød og blod og beklædning. Vi udfylder eller måske snarere forudsætter det rum, der ikke indfanges og den tid, der ikke gennemløbes. Vi konkretiserer objekter og personer, situationer, miljøer og baggrund. Vi etablerer med andre ord den fiktive verden som en form for sansemæssig illusion, selv om det er omstridt hvor, i hvilken bredde og i hvilken detaljeringsgrad vi 'forestiller' os denne verden. Det er formentlig også forskelligt fra læser til læser.

Vores udfyldning omfatter også situationer og forløb, altså hele sekventialiteten i en tekst, som det bl.a. er påpeget af den såkaldte *script-teori* og dens berømte restauranteksempel: hvis personerne i en tekst går ind på en restaurant, aktiverer vi hele vores forståelse af hvad denne handling går ud på og hvad der naturligt vil følge (bord, menukort, tjener, bestilling, servering, regning, drikkepenge osv.). Der er en masse forhold som teksten kan tillade sig at forudsætte, og på den baggrund vi selv har været med til at oprette kan den også overraske os, hvis tjeneren viser sig at skjule en pistol i suppeterrinen og skyder en af gæsterne.¹²

At litteraturen kan præstere konkretion og at læseren konkretiserer teksten er to sider af samme sag. Løgstrup har ikke læst Ingarden, men som Ingarden var elev af Husserl, var Løgstrup elev af Martin Heidegger og af en anden Husserl-elev Hans Lipps. Ingarden og Løgstrup er således filosofisk i nær familie med hinanden.

Løgstrups kunstsyn er eksistential-fænomenologisk; vi må tage kunst-

værket i øjesyn som det viser sig for os i dets forviklethed med det menneskelige liv, i dets tale til allehånde ikke-æstetiske kompetencer i os. Man kan ikke som Kant isolere den æstetiske dom fra den teoretiske og praktiske, og man kan ikke udskille et særligt, 'desinteresseret' æstetisk behag i modtageren. Den filosofiske æstetik tematiserer dermed også lægmandens umiddelbare møde med kunsten.

Løgstrups sindsbevægede læser er således den eksistentielt situerede læser, ikke den professionelle læser, og heller ikke den transcendentalfilosofiske læser eller implicitte læser som ligger i traditionen fra Ingarden og Wolfgang Iser. Vi kan også kalde Løgstrups læser for førstegangslæseren. Han er sindsbevæget, fordi han ikke ved hvordan historien slutter!

De fleste almindelige læsere læser formentlig kun en bog en enkelt gang, hvilket kaster et vist komisk skær over begrebet 'førstegangslæseren', som de senere år er blevet udbredt i litteraturteoretiske diskussioner. For er der andre end os professionelle fortolkere, der er anden-, tredje- eller endnu fleregangslæsere?¹³ Det er ikke kun et litteratursociologisk spørgsmål. For hvis der ikke findes andet end 'overfladiske' én-gangslæsere, eksisterer der jo ikke noget læsende virkelighedskorrelat for alle de uendeligt subtile analyser vi litterater laver af tekster som vi for hver læsning aftvinger stadig større rigdom og flere nuancer. Og dog. Man kan måske sige at læsekredsen, flere menneskers diskussion af samme værk, overskrider førstegangslæsningens begrænsninger.

Poul Behrendt gør i sine betragtninger over førstegangslæseren¹⁴ opmærksom på at begrebet ikke bare dækker den empiriske læser, men også den forudsatte læser som en heuristisk kategori (heuristik: praktisk regel, erfarings- eller klogskabsregel, som ikke nødvendigvis lader sig begrunde rationelt) i tekstanalysen. Der findes tekster, der skal eller 'vil' læses flere gange, fordi de er komplicerede, dobbelttydige og måske fortalt af en upålidelig fortæller, og hvor man kan risikere at gå fejl i byen og blive snydt så vandet driver, hvis man kun læser dem én gang. Det er ikke det samme som at man selvfølgelig altid får øje på mere i teksten, når man læser den anden gang. Her skal man være blevet potentielt bedraget af teksten i første læsning. Førstegangslæseren, eller den naive læser, som Umberto Eco kalder ham, er dermed et begreb som bliver nødvendig for den raffinerede tekstanalyse.

Man kan imidlertid også bruge førstegangslæsningen som et eksistential-fænomenologisk begreb.¹⁵ Her angår den det fundamentale forhold, at vi, når vi læser en fortællende tekst for første gang, ikke ved hvor den fører hen og hvordan den ender. Vi læser derfor med en elementær interesse for karakterernes skæbne og handlingens gang, vi forholder os, hvis vi da som Løgstrup spydigt bemærker ikke er garvede litteraturforskere,

med en vis sindsbevægelse til det der foregår. Vi er derfor langt mere opmærksomme på de mimetiske komponenter i teksten end på de tematiske og syntetiske komponenter.¹⁶ Disse andre komponenter kan vi vie mere opmærksomhed i de senere læsninger, hvor 'sindsbevægelsen' er taget af fordi vi nu ved hvordan historien ender og derfor ikke læser den prospektivt, men retrospektivt.

Det er som bekendt krimien, detektivromanen, spændingsromanen, der sætter disse almene narrative lovmæssigheder på spidsen for alvor. I den prospektive læsning haster man fremad gennem teksten i en eminent tidslighed; man tænker, analyserer, eksperimenterer, gætter på hvad der nu vil ske, hvad det betød det der er sket og hvordan det hele skal ende. Til sidst falder alt på plads og man kan nu se teksten fra det sidste punktum. Der sker en tilbagekoblingseffekt, hvor alt måske pludselig kan stå i et nyt lys, som i film som *The Usual Suspects* (1995), der spiller på netop denne effekt. Den retrospektive læsning er historisk, post festum, og den er i vidt omfang identisk med den kritiske, analytiske og professionelle læsning. Men deri lurder også en fare for, at den professionelle læsning glemmer eller fortrænger den oplevelsesmæssige dimension og de successive spontane fortolkninger, der lå i førstegangslæsningen. Derfor kan receptionsteori, der ellers foregiver at begribe hvad der sker under førstegangslæsningen, komme til at præsentere den som mere 'teknisk' og analytisk end rimeligt er.¹⁷ Og de professionelle fortolkninger kan komme til at fiksere på de tematiske eller syntetiske komponenter og fuldstændig underspille de mimetiske, som formodes at give sig selv.¹⁸

Løgstrup diskuterer i essayet »Om den æstetiske oplevelse af litteratur« Lessing og Brecht som er antipoder hvad angår den ideelle karakter af oplevelsen, når man ser et drama. Hos Lessing skal illusionen (dvs. forestillingen om at det, man ser, er virkeligt, altså kontinuitet mellem reel og fiktiv oplevelse) være så stærk, at man glemmer illusionen som illusion; hos Brecht skal appellen til intellektet med fremmedgørelsens midler derimod hindre illusionen og følelsen i at blive enerådende og uægte. Løgstrup vil i forhold til Lessing og Brecht have det bedste fra to verdener og lander på begrebet om suspension som noget der svæver mellem kontinuitet og diskontinuitet i oplevelsen.

Det kan ifølge Løgstrup ikke benægtes, at fiktive personer og handlinger griber os *som om* de var virkelige, at de med andre ord taler til de samme følelser og handlingsimpulser som virkelige personer og handlinger ville gøre i det virkelige liv. I dag kan det sikkert dokumenteres med hjernescanninger, men dybest set er det jo noget alle må anerkende, for så vidt fiktioner kan være skræmmende, ophidsende, bevægende og morsomme. Men Løgstrup er samtidig anfægtet for betyder det så ikke,

at der er noget fundamentalt uægte over den æstetiske grebethed, noget parasitisk eller voyeuristisk? De fiktive personer og handlinger er jo netop ikke virkelige, og det ved vi godt samtidig med at vi lader os bevæge. Har han da lukket det uægte i følelsen ind sammen med det ægte? Og vil han så gå skyndsomt på retræte og argumentere for at det alligevel ikke er de helt ægte sindsbevægelser?

Nej, Løgstrup går en anden og uventet vej i argumentationen. Han radikaliserer medlevers-aspektet. Han siger, at vi faktisk reagerer heftigere på fiktion end på virkelige begivenheder. Og han mener ikke bare, at vi i den virkelige situation kan have så travlt med at agere og reagere, at følelsen ofte først indfinder sig bagefter. Der er også en lille etisk snert over argumentet. I det virkelige liv kan vi ofte udvise kulde og ligegyldighed i situationer, der egentlig kalder på vores deltagelse.

I det forståelsens rum som fiktionen åbner, er vi ikke kaldet til handling, og det kunne være forklaringen på at vi grandiozt kan lade allehånde sindsbevægelser udfolde sig. De er nemlig gratis og vi har al mulig tid til det. Også denne forestilling radikaliseres imidlertid: i det virkelige liv er det ikke engang sådan, at følelser opstår hvorfor de må kvæles, når vi konfronteres med handlingens uoverkommelighed. Ofte opstår følelsen slet ikke. Kunstværket afdækker dermed snarere den affekt, der overhovedet ville være den naturlige. Løgstrup giver dermed en etisk variant af den velkendte æstetiske tanke om at kunsten »defamiliariserer« virkeligheden eller giver os adgang til en oplevelsesmæssig større virkelighed end den vi normalt ved af.

Fiktionen uddyber vores ægte sindsbevægelser til et niveau, der ikke nødvendigvis har noget modsvar i virkeligheden. Vi er i emotiv forstand mere moralske når vi læser end når vi handler. Og den effekt får fiktionen frem takket være de kunstneriske udtryksmidler. F.eks. får en litterær handling og dens udeladelse af alle mulige trivielle udenværker virkeligheden til at træde frem af sin omtrentlighed og vække de genuine beredskaber hos os. Følelserne er ægte nok, men indlevelsen og medlevelsen bliver så radikal takket være de kunstneriske rentegninger og tilspidsninger. Æstetisk form modarbejder moralsk forflygtigelse. Vi bliver i moralsk positiv forstand fremmedgjorte i illusionen. På den måde kan Løgstrup forsones Lessing og Brecht.

Litterær medleven er dermed ikke en primitiv og ureflekteret foreteelse. Den er påvirket af de kunstneriske udtryksmidler. Og den er dermed reflekteret. Løgstrup lægger vægt på, at sindsbevægelsen ikke har karakter af dagdrømmeri. Der skal være både sindsbevægelse *og* erkendelse. Derfor er dele af Løgstrups argumentation og nogle af hans eksempler heller ikke så adækvate i forhold til det, han egentlig mener. Han gør en del

ud af, at han på et tidspunkt under læsning af Balzacs roman *Far Goriot* (1834-35) bliver så flov på hovedpersonen Rastignacs vegne, at han kaster bogen fra sig i skam. Rastignac fralyver nogle ældre kvindelige slægtninge deres sparepenge, og læseren Løgstrup rammes af den skam, Rastignac burde have været hæmmet af. Og det skyldes ifølge Løgstrup at man pga. den menneskelige interdependens ikke kommer uden om at føle sig al-ansvarlig, etisk ansvarlig for alt hvad der går for sig i verden. Den følelse melder sig netop stærkt i fiktionen, fordi der her ikke er tale om konkret handling eller realistisk ansvarsbegrænsning. Al-ansvarligheden er således en slags generalisering af suspensionen af den konkrete sindsbevægelse.

Jeg mener dog, at Løgstrup her lader sig snyde af, at hans reaktion er »moralisk eksemplarisk«. I virkeligheden er der blot tale om elementær medleven i teksten på linje med spænding, frygt, seksuel ophidselse etc. Det er en kendt sag, at vi mennesker sagtens kan føle os skamfulde og forlegne på andres vegne, også når de ikke selv føler den ringeste skam. Men den etiske medleven kan ikke blot have denne stimuli og respons-karakter: Uf – nu kaster vi bogen væk! Mon ikke Løgstrup har samlet bogen op igen og læst videre for at se hvordan det siden gik og dermed reelt underkendt sin egen spontane reaktion, der jo ikke gav megen plads til erkendelse og refleksion?

Han præciserer nemlig senere, at det fortællende kunstværk aldrig må reduceres til sit umiddelbare handlings- og personniveau, til det mimetiske for at bruge Phelans system af distinktioner. Kombinationen af maximal følelsesinvolvering og minimal handlingskonsekvens på læserens side huer ham ikke. Så lurer dagdrømmeri og simpel identifikation. Derfor siger han, at netop fordi handlingen ikke fordrer os, har vi tid til og mulighed for at reflektere over hvad værkets konkrete verden i almenhed åbenbarer om tilværelsen. Det er derfor, at selv brud på moralen kan have noget skønt over sig i fiktionen, som Kant sagde.

I det virkelige liv ligger tyngdepunktet for emotionen i anledningen, i den æstetiske oplevelse er tyngdepunktet flyttet over på hvad der afsløres gennem emotionen, f.eks. indsigt i sorg som et grundvilkår i livet. Det er altså ikke blot imitationen af det umiddelbare (mimesis), det kommer an på; så ville drama og roman kun adskille sig fra virkeligheden ved at være opfundet! Begivenhederne er nemlig både det de er, singulært, *og* de er det på en typisk og eksemplarisk vis. I den forstand kan man måske tolke videre på Løgstrup ved at beskrive den litterære tekst som en komprimeret struktur, hvor et alment niveau er 'pakket ind' i et specifikt niveau uden at helheden fylder mere af den grund.

Udgangspunktet for Løgstrup er den sindsbevægede læser. Læseren reagerer på det han læser som om det var virkeligt. Men den litterære

sindsbevægelse skal, skønt den er virkelig nok, ikke forstås som en afledet eller afsvækket udgave af virkelighedens sindsbevægelse. Den er stærkere. Mere ren. Det skyldes kombinationen af handlingsfritagelse på den ene side (læseren er ikke eksistentiel kontinuert i forhold til den fiktive verden) og den litterære konkretion på den anden side (den litterære tekst åbenbarer virkelighedsaspekter på en såvel fyldig som eksemplarisk måde). Den sindsbevægede læser står således ikke i modsætning til den erkendende og reflekterende læser.

Den kritiske og korrekte læser

For mig at se kan man isolere to forskellige tendenser i den nye bølges etiske reception: 1) den ene er en teori-immanent konsekvens af den generelle bevægelse fra afsender til modtager, og det er denne Løgstrup på sin egen vis spiller med i; 2) den anden hænger sammen med samfundets generelle forøgede opmærksomhed på etik, værdier og ikke mindst værdi- og fortolkningsmæssige konflikter mellem grupper og køn i det senmoderne samfund. Der er både god gammeldags eksistentialisme og ny, til tider anstrengt politisk korrekthed i den etiske vending. Og de to tendenser ligner ikke nødvendigvis hinanden så meget, når man kigger nærmere efter. Sat på spidsen er teksten etisk klogere end læseren i den eksistentielle optik; teksten kan give læseren etisk instruktion. I den politisk korrekte optik er det omvendt. Læseren er etisk klogere end teksten og kan forholde den dens mangler.

Den skjulte forbindelse, jf. Dorothy Hale, mellem romanteori og politisk korrekthed taget i betragtning er det nok ikke så sært, at en vis politisk korrekthed og kritisk mistænksomhed også spiller en rolle i den etiske litteraturkritik, som vi finder den hos James Phelan. Hvilken slags bøger udsættes for hans mistænksomhed? Det gør selvbiografier med litterære kvaliteter, f.eks. Frank McCourts bøger *Angela's Ashes* (1996) og *'Tis* (1999), og dramadokumentariske afsløringsbøger som Kathryn Harrisons *The Kiss* (1997). Og det gør fiktionsværker med moralsk problematiske emner som Nabokovs *Lolita* (1955). Jeg skal ikke her gå i detaljer med Phelans analyser, men påpege at det er bøger, hvor den etiske kritiker på forskellig måde finder spor efter »urent trav«. Generelt er der tale om at neutralisere det klassiske argument om at man ikke kan stille moralske krav til fiktion, herunder bøger der, med Poul Behrendts udtryk, placerer sig i et »dobbeltkontraktuelt« grænseland mellem fiktion og virkelighed.

Den selvbiografiske forfatter må altid indrømmes en vis æstetisk frihed til manipulation, fordi han skal finde måder at genskabe sit tidligere jeg eller tidligere liv på, hvad der ikke er nogen enkel sag. Den æstetiske frihed

må imidlertid ikke bruges til at forfatteren tager sig etiske friheder, f.eks. med hensyn til at forskønne sit tidligere jeg eller fortegne sin omverden. Danske eksempler kunne være Ole Wivels selvbiografi *Romance for valdhorn* (1972) hvad angår den diskrete forskønnelse af forfatterens politiske ungdomsvildfarelser eller Knud Romers 'auto-fiktion' *Den som blinker er bange for døden* (2006), hvor forfatteren synes at have gjort sig selv mere til offer (og omgivelserne mere nedrige) end der var dækning for. Phelan er tilfreds med en Frank McCourts suveræne evne til at nedsænke sig i sit barne-jeg's naivitet, men han tager afstand når en lignende naiviserende teknik anvendes over for voksen-jeg'et, som jo ikke længere kan antages for at være lige så naivt. Da jeg ikke selv har læst McCourts bøger, kan jeg ikke dømme om det, men Phelan lyder her lidt sippet. Der åbnes i hvert fald med hans løftede pegefinger ikke mange muligheder for at en selvbiografisk forfatter kan skrive selvvironisk eller objektivt selvudleverende, eventuelt for at give læseren en vis frihed til at fælde sin egen dom.

The Kiss er en virkelig historie, fortalt af en yngre kvinde, der har haft et incestuøst forhold til sin egen biologiske far. Bogen skriver sig ind i en genre, hvor man skriver en offentlig bekendelse og dermed bruger publikum som terapeut. Om noget sådant overhovedet kan (og bør kunne) lade sig gøre, er i sig selv en etisk problemstilling, men Phelan påpeger endvidere, at kvindens egen andel i incestforholdet kommer til at fremstå noget utydelig. Og det er der måske gode grunde til. Hun skal nemlig holde en svær balance. Hun taber publikums sympati, hvis hendes egen aktive andel i affæren bliver for stor, for så er hun ikke længere kun et offer. Men omvendt er det også utroværdigt, hvis hun fremstiller sig selv som meget passiv, for det er usandsynligt hendes voksne alder og forholdets varighed taget i betragtning. Og har det nogen terapeutisk værdi at skrive fortegnede fremstillinger? Det kan det måske have, men til gengæld er det ikke rimeligt over for de andre virkelige personer, der optræder i fremstillingen. Man kan godt forestille sig, at denne form for etisk litteraturkritik vil blive mere påkrævet og mere relevant fremover, fordi bøger, hvor folk dramadokumentarisk fortæller 'deres egen historie' bliver mere og mere udbredte.

I forhold til den frugtbare etiske kompleksitet hos en Ishiguro eller en Henry James, er der i analysen af disse bøger tale om at vurdere og om nødvendigt demaskere den selvbiografiske forfatters selv fremstillingsteknikker. Her er der nemlig ikke længere tale om et digterisk billede af livet, men om et forsøg på at give et virkeligt billede af virkeligt levet liv.

Det betyder dog ikke, at de rene fiktionsværker for Phelan er hævet over moralsk kritik og mistænksomhed. Digtning kan implicere budskaber, man ikke ønsker at deltage i. Han behandler Nabokovs roman *Lo-*

lita, men stiller sig spørgsmålet om mænd i virkeligheden værdsætter den æstetisk, fordi den giver dem mulighed for at udleve bestemte seksuelle fantasier? Og findes der simpelthen emner, gerninger, situationer, der ikke kan forsvares at blive behandlet æstetisk? Problemet ved en roman som *Lolita* er, at vi bliver forført til at se et perverst begær indefra. Heldigvis prøver Nabokov samtidig at skabe distance, og Phelan erklærer, at han ikke ville undervise i *Lolita*, hvis Nabokov havde begrænset sig til Humberts perspektiv. Han er tilfreds med at Humbert til sidst i romanen fremstår mere etisk og skyldbevidst. Ikke desto mindre er og bliver der en mørk side ved denne roman, konkluderer han.

James Phelans bog er spændende og givende læsning. Men ind i mellem kan de meget raffinerede narratologiske analyser af mange niveauer af upålidelighed støde mærkeligt sammen med en lidt naiv og firkantet etisk bedømmelse. Vi er meget langt fra Kants ord om at selv brud på moralen kan have noget skønt over sig i fiktionen. Og en generalisering af hans betragtninger over *Lolita* måtte vel reelt indebære et forbud imod enhver litterær, perspektivisk beskrivelse af ugeringer.

Afrunding

Den etiske læser er både en afficeret læser og en reflekteret læser. Det er vigtigt med Løgstrup at holde fast på både sindsbevægelsen og på dens refleksive suspension. Ellers ender vi enten med en rent formel læser, et blot og bart medium for teksten, uden sindsbevægelse. Eller en helt singular og situeret læser, uden almen refleksion.

Et problem ved den tilgang, der ser læseren som stærkt situeret i køn, klasse, race, alder osv. er, at litteraturens særlige evne til at udvirke erfaringsudvidelse og selvoverskridelse benægtes. Læseren er så bundet til sin partikulære identitet, at han egentlig kun kan bekræftes eller fornærmes af den litteratur, han læser. Men det litteratur kan er netop at give substans og konkretion til den selvoverskridelse, der ifølge Hale forbliver en tom gestus i kulturteorien. Og som også kan blive svær at opnå for Phelan i de mere firkantede af hans læsninger, som er potentielt fornærmede, fordi han ser nok så meget på holdninger og værdier ('vil jeg nu deltage i disse værdier?') som på erfaringer og konkretion.

Den etiske læser er ikke en læser, der har det ene øje i romanen og det andet øje i kataloget med korrekte holdninger. Man må vove et øje. Og lade sig instruere af litteraturen.

Noter

- 1 Jeg skal ikke i denne artikel lave en decideret overflyvning af de mest fremtrædende værker i den nye bølge, men i James Phelans bog *Living to Tell About It*, Ithaca 2005, pp. 21-22 kan man se dem kort angivet.
- 2 Haslev 1983. I min artikel »Litteratur og etik« in *KRITIK* 96 (1991), pp. 39-65, har jeg givet en mere udførlig gennemgang af Løgstrups position.
- 3 *Information*, 3. juli 2008.
- 4 Tage Skou-Hansen: *Den forbandede utopi. Kritisk prosa fra 70'erne til 90'erne*, Haslev 1995, p. 143.
- 5 Hans-Jørgen Schanz: »Tolerancens dilemma«, in *KRITIK* 188 (2008), pp. 128-30.
- 6 Cambridge 2000. Løgstrup bruger i øvrigt også Henry James, nærmere bestemt en scene fra romanen *The Ambassadors*, som jeg skal vende tilbage til senere.
- 7 K. E. Løgstrup: *Ophav og omgivelse. Betragtninger over historie og natur*, Viborg 1984, pp. 258-264.
- 8 Op.cit., p. 261.
- 9 Stanford 1998. Indledningen til bogen findes oversat in *K&K* 104.
- 10 Løgstrup: *Kunst og erkendelse*, p. 68.
- 11 Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972 (org. 1931); *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Tübingen 1968. Se endvidere Thomas Illum Hansen: »Fæno... hvad for noget? Om forholdet mellem litteratur og fænomenologi« og Nils Gunder Hansen: »Dialog mellem læsere. Fænomenologi versus kognitivism« , begge in *KRITIK* 172 (2004), pp. 5-15 og 16-25 samt kapitel 7 i Frederik Stjernfelt: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics*, Dordrecht 2007, især kap. 17.
- 12 Se bl.a. Richard J. Gerrig og Giovanna Egidi: »Cognitive Psychological Foundations of Narrative Experiences«, in David Herman (ed.): *Narrative Theory and Cognitive Sciences*, Stanford 2003, p. 40 ff. Jeg har selv i artiklen »Fiktionel erkendelse og sociale former - belyst gennem danske dogmefilm», in Rasmus Antoft et. al. (red.): *Den poetiske fantasi*, forventet udgivelse 2008/09 analyseret de to danske dogme-film *Festen* og *Idioterne* med henblik på hvordan de bruger sociale former, ritualer og typiske sociale situationer som scripts i deres narrationer. Det bør i øvrigt bemærkes, at Ingarden ikke har så meget sans for udfyldningen i sekventielt regi.
- 13 Ja, man hører faktisk jævnligt om mennesker, der læser en bestemt bog igen og igen, måske endda en gang om året. Om jeg ikke husker fejl har hele to chefredaktører, Tøger Seidenfaden fra *Politiken* og Anne Knudsen fra *Weekendavisen*, givet udtryk for et sådan passioneret forhold til Tolkien: *Ringenes Herre* (1954-55). Der kan vel næppe være tale om dramatiske skift i forståelse, men er der da blot tale om at eftergøre sidste års læsning?
- 14 Poul Behrendt: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Gylling 2006, p. 179 ff.
- 15 Jeg bruger denne term i Løgstrups Heidegger-inspirerede betydning, hvor den angiver subjektets praktiske, affektive og eksistentielle forviklethed med verden, modsat Husserls mere distante og refleksive transcendental-fænomenologiske subjekt, som vi genfinder i Ingardens peceptivt, udfyldende læser.

I øvrigt er denne opfattelse af Husserl formentlig forkortet, som den danske Husserl-kender Dan Zahavi har været inde på, men det skal jeg her lade ude af betragtning.

- 16 For nu at bruge James Phelans både oplysende og pædagogiske tredeling fra *Living to Tell about It*.
- 17 Det gælder efter min mening i udpræget grad for Wolfgang Iser's læser-teori som jeg har kritiseret i »Dialog mellem læsere. Fænomenologi versus kognitivism« (se note 11).
- 18 Jeg har diskuteret disse problemer ud fra de historiske tolkninger af Henry James's lille gyserroman *The Turn of the Screw* som eksemplarisk case. Se Nils Gunder Hansen: »Når skruerne strammes - om litterære tolkningsstrategier og -kontroverser, eksemplificeret ud fra Henry James's 'The Turn of the Screw'«, in *K&K* 70 (1991), pp.25-57 og »Nærlæsningens grænser: The making of a psycho-nanny?«, in Tania Ørum (red): *Tæt på teksten*, Odense 1994, pp. 12-32.